Ralph Vaughan Williams, “Bach and Schumann,” in *Vaughan Williams On Music*, ed. David Manning (Oxford & New York: Oxford University Press, 2008), 129–132, source: *The Vocalist*, 1/3 (1902), 72.

Tradución al español: *Rodolfo Raphael Moreno Martínez* (©2022)



Capítulo 28

Bach and Schumann

“Bach y Jean Paul Richter”, ¡qué contraste! Jean Paul el sentimetal y humorístico y Bach, “el que compone fugas”, considerado como un pedante por los ignorantes y como un ignorante por los pedantes; sin embargo, el autor que primero relacionó estos dos nombres en un mismo enunciado no lo hizo con el propósito violento de contrastarlos, sino con el claro sentido de su afinidad: “Bach y Jean Paul”, escribe Schumann, “tuvieron la mayor influencia en mí”.

Hoy en día, hay muy pocos músicos que piensen que Bach es meramente un docto o que los conocimientos obtenidos tanto a través del estudio como de la emoción no pueden ir de la mano. Sin embargo, aún hoy es frecuente que la entera naturaleza de la música de Bach o sea malentendida o no sea comprendida, a grado tal que un famoso escritor puede escribir sobre la “dulzura del mundo antiguo del *Wohltemperierte Klavier*” y considera que “el espíritu de Bach es completamente diferente del romance”. Pero no puede ser una mera coincidencia el que la música de Bach, la cual había yacido dormida por tanto tiempo, haya sufrido tal resurgimiento en el tiempo de Schumann. Tampoco se puede desestimar la famosa ejecución hecha por Mendelssohn de la *‘St Matthew’ Passion* como el simple descubrimiento de una excelente pero olvidada obra, sino que, en verdad, fue a la vez símbolo y prueba de la cercanísima relación de unidad que existió entre las escuelas de Leipzig de los siglos XVII y XIX –unidad no solamente de forma sino también de espíritu–; en consecuencia, cuando Schumann reconoció su deuda con Bach, no estaba simplemente nombrando a su maestro en contrapunto sino estaba indicando al verdadero fundador de la escuela romántica.

Sería un argumento muy pobre el sostener que Bach fue el inventor del romanticismo musical solamente porque Schumann lo admiraba. Incluso el hecho de que Schumann reconociera abiertamente que había sido influenciado por él es, en el mejor de los casos, el camino más tortuoso a elegir; sin embargo, no hay necesidad de usar estas pruebas tan poco convincentes, cuando tenemos las propias obras del genio que nos muestran cuales son sus características. Si Bach tiene alguna relación con los escritores del romanticismo musical, podemos descubrir la semejanza al examinar sus composiciones y juzgar si las fuerzas que tuvieron peso en él son las mismas que después influyeron a los compositores que llamamos “románticos”.

La manera más segura de descubrir la naturaleza de las habilidades innatas e intereses de un autor es observar y deducir cual medio de expresión le viene de manera más natural. ¿Cuál, pues, fue el medio de expresión favorito de Bach?, ¿es este medio un medio romántico o no? La respuesta a la primera de estas preguntas es inequívoca; el nombre de Bach está indisolublemente relacionado con la fuga –no la fuga del pedante con su contrapunto triple y su *Stretto Maestrale*, sino la fuga en sus aspectos vivo y artístico, y extendida de tal manera que incluye todas las formas musicales en las cuales las diferentes fases de una misma idea son puestas, una después de la otra, en revisión y bajo condiciones de cada vez mayor exitación–.



Por más increíble que parezca, es el hecho de que la fuga, tal y como Bach la ejemplifica, es uno de los medios románticos más perfectos. La diferencia esencial entre una fuga y un movimiento en forma sonata es que la fuga consiste en la repetición de una frase en distintos planos y en distintos contextos, mientras que el movimiento en forma sonata consiste en varios sujetos, los cuales son contrastados entre sí, formando un patrón decorativo. En la fuga hay solo una idea, en la forma sonata hay varias; de ésto se desprende que en la fuga hay un solo humor o estado de ánimo, mientras que en la forma sonata hay varios.

Ahora, en ésto es donde radica la diferencia que existe entre lo clásico y lo romántico en música. En la literatura, se puede decir, de manera general, que los escritores clásicos ponían más atención en la belleza del estilo, mientras que los románticos se dedicaban a cultivar la belleza del sujeto y del sentimiento; el sujeto o humor de una pieza debe ser homogéneo, pero el estilo puro y simple depende, para su eficacia, del contraste y la variedad. En la música "absoluta" no hay distinción entre sujeto y estilo; en efecto, se dice que la música abstracta es toda ella estilo. Solamente en este arte es posible la obtención de ese simple deleite con la belleza por el mero placer de la belleza misma, lo cual hace un todo unido a partir del esquema decorativo de contraste y repetición; así, la forma sonata es el medio más natural para la expresión puramente musical, aunque tan pronto se añade a la música absoluta una idea o sujeto ajeno o extraño se vuelve necesario considerar la unidad de humor o estado de ánimo. Éste es el problema al que Schumann y los demás compositores románticos se enfrentaron. Para ellos, el esquema puramente musical, en el cual se da importancia igual a los distintos temas coordinados, era inadecuado; la forma que les era adecuada era aquella en la que una sola idea domina a lo largo de toda la obra –de hecho, Schumann, en la fuga de la más romántica de todas sus composiciones, la *Fantasía en Do*, preserva la unidad de humor y estado de ánimo a través de una idea poética, la cual ocurre una y otra vez en muy variados contextos–. ¿A qué otro origen se puede relacionar este esquema que a la fuga de Bach?, ¿qué mejor texto podría haber sido escrito sobre cualquiera de las fugas de Bach que la máxima del propio Schumann?:

A través de todas las notas
En el sueño colorido de la Tierra
Suena una nota suave tenida
Para aquél que escucha en secreto[1]

Bach y Schumann consideraban la forma musical de manera similar. La forma musical es esencialmente decorativa y un compositor que considera el lado decorativo de la música meramente como un medio dificilmente aportará algo al desarrollo de la musica desde el punto de vista constructivo. En cuanto a la forma se refiere, Bach no inventó nada; él, a diferencia de Schumann, no experimentó jamás ninguna dificultad al manipular las formas que eligió emplear, aunque siempre se contentó con emplear las formas que ya tenía al alcance, como el aria, de la que ni siquiera eliminó el *da capo*. Ésto no significa que Bach no fuera un innovador, sino que sus innovaciones muestran la inclinación romántica de su mente; sus increíbles progresiones armónicas, la cuales, aún hoy, suenan novedosas y extrañas a la vez, no son el resultado de ningún objetivo constructivo consciente, sino más bien son el resultado de la intensidad emocional del momento. Esta polifonía tan colorida es la que Schumann heredó de Bach, como la expresión más personal y directa de los humores y sensaciones inspirados por Jean Paul, y es este factor personal en su música lo que une bajo el mismo

1 Prefacio a la partitura de la *Fantasía*, Op. 17 de Schumann. La fuente original: Schlegel, "Die Gebüsche", *Abendröte*. La traducción al inglés que aparece en el texto original proviene de Nicholas Marston, Schumann: Fantasie, Op. 17 (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 10.



estandarte a los compositores de “Widmung”[2] y de “Erbarme Dich”[3]. No puede haber ninguna duda sobre este elemento personal; la música puede ser absolutamente sublime y universal o absolutamente humana y personal. Ambas formas de abordar el arte han producido resultados gloriosos; sin embargo, la gloria de uno jamás podrá ser la gloria del otro.

Un factor pequeño, pero no por ello insignificante, que aparece en ambos, Bach y Schumann, es el simbolismo musical. Solamente con comparar las “Lettres dansantes” del *Carnaval* con “Lass ihn kreuzigen” de la *St Matthew Passion* nos damos cuenta de que el mismo impulso actuó en cada uno de los dos compositores. Este simbolismo no es un recurso mecánico meramente; tampoco se reclama, en favor de Bach y de Schumann, que ellos lo hayan inventado. Muchos compositores anteriores a Shumann ya habían compuesto frases musicales a partir de los nombres de sus amigos; Bach únicamente adopto un recurso vuelto común por sus predecesores, el cual, en las manos de un genio, dejó de ser un simple truco y se convirtió en la representación de una emoción real. Bach expresa el patetismo de “Let him be crucified” con el sujeto que utiliza con forma de cruz y Schuman tiene un propósito más profundo en sus acrósticos que la mera coincidencia de letras y notas musicales.

Por supuesto, hay otros compositores, además de Schumann, quienes son considerados también “románticos”. Éstos, en verdad, tienen muy poco en común con Bach. Schubert y Weber fueron influenciados por Beethoven y por los italianos, si es que fueron influenciados por alguien; y nadie jamás ha acusado a Berlioz de estar bajo el hechizo de algún compositor de fugas. En verdad, Bach tenía muy poco que ver con el material y frecuente romanticismo superfircial de tormentas y cazadores salvajes, y de procesiones al cadalso. Sin embargo, hay un romance más verdadero y profundo: el del corazón, que trata no con los eventos externos, sino con las mentes y almas de los seres humanos. Éste es el romance que Bach comparte con su gran apóstol Schumann: el romance que, al poner al arte ideal al servicio de las intimidades de las emociones humanas, finalmente eleva las emociones humanas al nivel de arte ideal. Si es verdad que Beethoven y Brahms capturaron el manto “divino de Cecilia” y podían “bajar a los ángeles” del cielo, no es menos verdad que Bach y Schumann heredaron el don del viejo Timoteo y podían “elevar a los mortales a los cielos”.

2 Robert Schumann, “Widmung”, *Myrthen*, Op. 25 no. 1, texto de F. Rückert.

3 J. S. Bach, “Erbarme Dich”, *Matthäuspassion*, BWV 244.

